Warszawa, Wtorek, dnia 23 Marca 1909 roku. № 5.

PRZEGLĄD KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ I LITERACKIEJ

DWUTYGODNIK

Wychodzi w dniu ósmym i dwudziestymtrzecim każdego miesiąca pod kierunkiem **Józefa Rozprzy-Krobickiego.**

ADRES REDAKCJI i ADMINISTRACJI: WARSZAWA, HORTENSJA 3.

Treść numeru:

Dział I-y: **Zygmunt Żelisławski.** — „Refleksje...“ — (Z powodu wystawy pracowni malarskich).

Dział II-gi: **Eustachy Czekalski.** — „Duma o hetmanie“ Stefana Żeromskiego.

Dział III-ci: **Mieczysław Sterling.** — „Grosz czynszowy“ Malczewskiego.

Józef Krobicki. — „W sprawie teatralnej“ — („Pijani“—„Tamten“—„Sarmatyzm“).

Dział IV-ty: **Wincenty Rzymowski.** — „Leonidas Andrejew“.

Bez komentarzy (Przedruki luźnych zdań). — Z feljetonu „O grafomanach“ **W. Grubińskiego.**

Wzmianki kronikarskie. * * *

Pośrednictwa w sprzedaży pojedyńczych numerów i w przyjmowaniu prenumeraty podjęły się łaskawie następujące księgarnie warszawskie: „Gebethner i Wolff”— ul. Zgoda № 12 i Filia — ul. Krak. Przedmieście № 15; „E. Wende i S-ka” — ul. Krak. Przedmieście № 9; „Kazimierz Idzikowski”—ul. Nowy-Świat № 21; „Jan Fiszer”—ul. Nowy-Świat № 9; „Konstanty Trepte”—ul. Marszałkowska № 149; „H. Centnerszwer i S-ka”— ul. Marszałkowska № 143; „Księgarnia Powszechna”—ul. Marszałkowska № 139; „St. Sadowski”—ul. Marszałkowska № 115; „J. Lisowska” — ul. Marszałkowska № 101; „M. Borkowski”—ul. Marszałkowska № 97.



ZYGMUNT ŻELISŁAWSKI

Refleksje...

(Z powodu wystawy pracowni malarskich).

Sztuki piękne reprezentowane w wiekach średnich wyłącznie na dworach Charlemagne'ów zakwitły później i za renesansu pod opiekuńczemi skrzydłami jużto książąt świeckich, lub kościeinych, już-to miast. Odsłonięcie obrazu lub rzeźby było naówczas wydarzeniem lokalnem, które tylko miejscowych zgromadzało. A były owe dzieła w początkach przeważnie symbolami kultu religijnego, rzadziej pomnikami wielkich mężów i bohaterów, która-to świeckość zjawiła się później, już ku końcowi *quattrocenta*, wraz z klasycznym kultem człowieka i ciała. Malowały rzesze artystów pod kierunkiem mistrzów, składając bezimiennie swoją indywidualność na ołtarzu zachłannej szkoły tradycyjnego hieratyzmu. I tak było aż do czasu gdy miejsce ustępującego mistycyzmu, roztopionego w religijnej ekstazie zajął był wyzwoleńczy kult poganizmu. Dziś na skrzydłach z bibuły, zadrukowanej i zarysowanej, dzięki tysiącom tanich reprodukcyi, dzięki wystawom tłumnie odwiedzanym, zstąpiła sztuka ku najszerszym masom ogółu. A malarz współczesny to już nie ów cichy, bezimienny rzemieślnik, ale artysta, mający pewność i dumę spełniania wyjątkowych aktów twórczych, artysta, który łączy już pierwotną potrzebę wypowiadania się troglotydy z samowiedzą filjacyjności, daną mu przez historję sztuki.

Dawniej sztuka niwelowała, podporządkowywała całe dynastye, korporacye artystów powtarzaniem kilku znanych motywów, dziś egzotyczna, ekscytująca atmosfera wystaw, olbrzymia ilość dzieł, ustawiczne krzyżowanie się sztuk wszystkich krajów i lądów wytwarza proces indywidualizacyi, całe to bogactwo słownika plastycznego, zaznaczające coraz wyraźniej różniczkowanie się osobowości i coraz bardziej specjalnych objawów w sztuce. Z drugiej strony znużone, stępione nerwy tłumu szukają coraz silniejszych podniet i coraz nowych źródeł rozkoszy. Stąd gorączkowa twórczość tych, co muszą z tłumu żyć, stąd ich często płytka, tandetna pobieżność.

Ale jedynie ci mają moc i możność wydobycia się z błędnego koła, którzy mają moc i możność stwarzać wartości niezależne, bezinteresowne. Ci których duch upaja jak sok bachusowy.

Takimi byli: mistyk Hunt, pierwszy prerafaelita; barbizońscy malarze, zapoznani przez tłum; Segantini, poeta krystalicznie czystych, górskich samotni. Takim był wreszcie Monet, bard słoneczny, znaczący zupełny *exodus* z nor pracowni miejskich.

Nie trzeba więc szukać ani w odległej klasyczności, ani w żarach tycyanowych, ani w gigantyźmie Buonarottich, przykładów koniecznej wyżynności, czystości genetycznej i arystokratyzmu sztuki.

W warunkach epoki naszej także tkwią wszystkie konieczne po temu zadatki, które otaczają nas często, choć często w pstrym zgiełku życiowym przeoczone, a dowodem tego *splendide isolation* Matejków, Malczewskich, Chełmońskich i innych. W przeciwnym razie, gdy kolor, linja, forma przestają być wykładnikami

bezinteresownego stosunku do kosmosu, pojawia się wrażliwość na poklask tłumu, pojawia się hołdowanie modzie, wyrastają legjony pasorzytów, niewolników kapitału. Bałamutny, efektowny sposób podania, symoniackie reklamiarstwo dokonywują wtedy reszty—obałamucają publiczność. I niema wtedy krytycyzmu szlachetnej emulacyi takiego renesansu. A miał on bezwątpienia swój jednolity i wysoki poziom...

. . . .

Bo tylko pietyzm, szczerość, wiara w rodność, nabożne poszanowanie sztuki, bezpośrednie obcowanie z przyrodą dają obok talentu walory absolutne. Gdy jednak tłum, olśniony zręczną kompilacją żonglera, nie rozróżnia prawa własności artystycznej i przyklaskuje wywłaszczycielom, gdzież zatem jest probież? Otóż jak jest różnica i skala między psychiką bulwarowego „apasza“, a psychiką geniusza: tak w ocenianiu dzieł sztuki i samorodności jej objawów jedyną miarą jest dostojność duchowa i dar twórczy osobnika, bo nieunikniona jednostronność jego rozświetla zmroki daleko skuteczniej, niż sofistyczna wielostronność maklera.

Sztuka, jako dawczyni rozkoszy, jako klucznica tajemnic, wyraz mocy instynktu pierwotnego, jest kultem, a uprawianie jej nienabożne—profanacyą. Nawet więc pierwszorzędne wystawy współczesne są nieraz widownią kupczenia półświatkowej zalotności o bardzo podejrzanych wdziękach, przyczem cynizm i próżniacze pasorzytnictwo wirtuozowstwa i rutyny także są „starem złem“ tych wystaw. Sztuka malarska bywa dziś często popisem makaronicznego gadulstwa, które stroi się kompilacyjnie we wszystkie cudze szczytności i doskonałości poprzedników. I tak z okradań mistrzów, powstaje sztuka pracownianych, czczych elaboratów i napuszystego frazesu. Skromna, bezpretensyonalna *bottega* dawnych malarzów przybiera wygląd jakby „świątyni“.., skleconej z mizdrzących się kulis taniego szychu teatralnego.

I wpada do wnętrza tłum Orestesów, zgiełk czyniąc i wrzawę. Lecz ponieważ świątynia stoi na rozdrożu głównych arteryi miasta Mammona, więc wtargnęły weń również tłumy „ciekawe“. Zaczęto nabywać talizmany piękna. Popyt wywoływał podaż. Obok duchów samotnych, tworzących z potrzeby, znaczących drogę filjacyjnego pochodu w przyszłość, rozłożyły się kramy kupczących fetyszami.

Przebrzmiało dantejskie wyznanie wiary *l'amor che tutto muove* i nawet Lionarda mocarne nawoływanie *ars longa, vita brevis* nie zawsze zmusza już dzisiaj do autorefleksyi.

. . . .

Ryszkiewicz, ongi autor obiecującej „Markietanki“ zapomniał już dzisiaj, że środki malarskie są tylko środkiem wypowiedzenia *własnego* twórczego ja, że każdy artysta powinien zdobyć się na swój *własny* słownik. Nie wystarczy brać z Chełmońskiego „bogatemi rękoma“, trzeba, jak on, zżyć się z naturą bezpośrednio i panteistycznie. Wolę więc studya koni Ryszkiewicza — z natury — pomimo, że nijakie, bo to jego własność,—wolę różowy, jak listek róży, portret damy, a nawet tę nieszczęśliwą parę rozbitków: niż te dwójki rumaków o członkach rozbieganych, niż te „Noce“ o marnie znaczonych koniach. — Jakże daleko im do maestryi koni Gierymskiego, z obrazu opodal w muzeum wiszącego. Ale—*guarda e passa.*

Biske zapełnił całą salę płótnami, które mówią — chyba tylko o nierządnej gorączce zamalowywania płaszczyzn. Tylko dwa małe, perłowo szare, whistlerowskie pejzażyki nadsekwańskie oraz kraplakiem przepieszczony nastrój „W godzinę smutku“ ratują tu sytuacyę.

Piotrowskiego pracowitość rozbraja, więc wyrozumiale zamilczymy o nim... zwłaszcza, iż wydaje nam się, że absolutnie barwy nie czuje.

Górskiego illustracye powieściowe, dostrojone do diapazonu naszych pingwinów, są mdłe, dyletanckie, bez porównania gorsze od takichże Kamińskiego. W karykaturze Górskiego już więcej jest ekspresyi, dość dużo portretowego podobieństwa i lekkiej, dowcipnej szarży. Dalekim jest jednak Górski od tej odwiecznej szarży, którą spotykamy np. w terrakotach antyków, w pyskach Lionarda, w tragicznych burleskach Breughela, w polityczno-społecznej karykaturze francuzów (1830 r.) aż do „weltszmercu“ pogłębionej u Daumier'a, w szpetotach Leandre'a, w wiwisekcyach Toulouse de Lautrec'a, w böcklinowskich paszczomaskach. Daleką jest jego karykatura nawet od poziomu takich pism jak *Gil Blas illustré, Rire, Mirliton, Chambord* chociażby nawet *Journal Amusant*.

Przechodząc do saii Augustynowicza oraz Noskowskiego znajdujemy się już w lepszem towarzystwie.—Z przykrych nizin podnosimy się tu już o kilka stopni wyżej, ku sztuce uprawianej na seryo.

Augustynowicza akwarelowe studya głów, oraz portret damy z dużej sali mają wirtuozowską prostotę środków, świeżość kolorytu, — mogą już rywalizować z dobremi Fałata.

Noskowski w stylizowanym, harmonijnym i, dźwięcznym „Sonecie“, w „Obłoku“, przepojonym światłem powietrznem, w małych, misternych pejzażykach, w studyum głowy, w kilku motywach dekoracyjnych — a wreszcie w drzeworycie: wykazuje szeroką, wszechstronną skalę aspiracyi i wysoką miarę wymagań.

I ci dwaj ostatni ratują honor warszawskich pracowni malarskich.

. . . .

Opuszcza się jednak wystawę z uczuciem zawodu, unosząc tylko jedno wspomnienie radości ócz, wywołane „Sonetem“ Noskowskiego.

. . . .

EUSTACHY CZEKALSKI.

„Duma o hetmanie“ Stefana Żeromskiego.

II.

Uświadomiwszy sobie socjalne podłoże panujących ideologji na jakim powstało zagadnienie polskości — ujmiemy w należytą kategorję problemat „Dumy“. Zrozumiemy, że kwestja polskości może być rozwiązana przez kwestję człowieczeństwa, jak i człowieczeństwo Polaka przez jego polskość. Nie możliwem jest bowiem człowiekowi abstrahować od swoich przyrodzonych cech, które przecież stanowią *sine qua non* własność jego egzystencji. Żeromski, rozwiązując po przez ogólne pojęcie człowieka zagadnienie Polaka, — znalazł oddźwięk tylko w takim zsyntetyzowaniu pojęcia Polak i człowiek. Nie znaczy to, że każdy człowiek, który nie jest Polakiem, nie jest człowiekiem. Znaczy tylko, iż mówiąc o człowieku żyjącym w pewnym środowisku, nie można z niego zrobić obywatela bez czasu i przestrzeni, ale, wziąwszy go na naturalnym po-

dłożu, rozważyć, jak istnieje. Zasługą Żeromskiego jest, że kwestję tę w ten sposób rozwiązał. Tylko najpiękniejsi w narodzie w ten sposób sprawę polskości rozwiązywali. Staszic, Kołłątaj, Mickiewicz, Norwid — oto nazwiska w konstelacji których należy się gwiazda również i Żeromskiemu. W rozwiązaniu zagadnienia polskości różni się Żeromski od swoich poprzedników tylko tym, że kwestję podłoża wysunął na plan decydujący, aczkolwiek jednostkowej woli nie zamyka i nie więzi w formule socjalnego ujmowania problematów życia. Już Staszic w „Uwagach" swoich kładzie silny nacisk na to socjalne rozumienie człowieka, człowieka-Polaka. Pracy tego człowieka i jego rówieśnych, którzy, jak i on sprawę polskości rozumieli, zawdzięczamy nie jedną świętą stroniczkę w księdze tegoczesnych smutnych dziejów. Polska jeżeli co zawdzięcza komu, to tylko ludziom tej kategorji. Praca Heltmanów, Mierosławskich, Ściegiennych i miljona pogrzebanych — nie przechodzi bez echa dla kultury naszej. Zostaje w Panteonie narodu tylko to, co skupia w piersi swojej miłość, zachwyt, ból, cierpienie i nadzieje miljona. Nie zmarnieje praca „Żółkiewskiego" mimo, iż trąd anarchistycznej niezgody ją toczy. W pokoleniach przyszłych wskrześnie ziarno — bo zdrowe i mocne prędzej czy później przez gąszcz badjaków i pokrzyw się przedrze, by wybujać w wielkie rozłożyste drzewo. A ziarnem zdrowym bez wątpienia w procesie kultury — jest obecnie „sprawa ciurów obozowych".—Kto zrozumie istotę pracy w tej sprawie i będzie ją kontynuować, pozostanie w kulturze. W czerwone dni pierwszych chwil rewolucji nawet Sienkiewicz błogosławił „tym ciurom"; zrozumiał na moment, gdzie się kryje obecnej Polski powaga i moc.

Śpiewacy tej powagi i tej mocy — to śpiewacy Jutra, to szermierze o Swity, o Zmartwychwstanie. Po przez „obozowe ciury" droga—do pracy w Kulturze. Sztuka obecna polska musi być walką „o pracującego człowieka". Jest to filozofji dziejów *konieczność*, poza którą sztuki dzisiaj niema. Sztuka-praca, sztuka-prometeizm — to marzenie Żeromskiego: „Żółkiewski i Mickiewicz w jednej osobie". Kto zszedł w te wiry zmagania się i walki o polskość, o kulturę Polski, a takim przecież jest każdy prawdziwy artysta, ten wytyczną dla swojej pracy mieć będzie.

„Miałeś chamie złoty róg" — bolesne słowa ironji nie zadowoliły Wyspiańskiego i dla tego to ostatnie pytanie jakie postawił umierający współczesnej Polsce—było: Kędy i jak szukać ma człowiek wyzwolenia. Maski 2-go aktu, jak i finał 3-go, wszystko sprowadzają do tezy, że „ten tylko wyzwolony, kto własną (indywidualną) mocą wyzwolony". Konrad, może symbol walczącej Polski, a może tylko symboliczny „abstrakcyjny" Polak — nie znajduje innej drogi wyzwolin, jak przez własną Moc. Odpowiedzi kategorycznej, namacalnie jasnej Wyspiański nie daje, bo pojmuje człowieka nie jako wykwit zbiorowości, etyki zbiorowej, ale transcendentalnie. Rozpływa się wszystko w mglistym „ten tylko wyzwolony, kto własną wolą wyzwolony" — aczkolwiek *reżyser* rozkazuje kulisy porozstawiać, akcesorja działania Konrada dezorganizują się, a więc i idea polskości — jako takiej jest poniechaną. Pytanie postawione przez Wyspiańskiego zostało przez niego, niestety pozostawione bez odpowiedzi. Brzemię sumienia narodu przekazawszy żyjącym—umarł. Pytanie jednak nie umiera, — bo jest pytaniem nietylko Wyspiańskiego ale i całego narodu.

Krytycy twórczości autora „Wyzwolenia" nazywają go „neoromantykiem". Słuszność tego określnika polega na tym, że Wyspiański jak i nasi wielcy romantycy Ojczyznę chce zbawić przez jakieś indywidualne bohaterstwo. Utożsamienie Ja i *miljon*, to jedno — jest utożsamieniem przez hypotetyzowanie jednostki. Stąd

Mickiewiczowskie „jestem miljon, bo *cierpię* za miljony". Faktem tu jest *cierpienie*, które tak wyolbrzymia jednostkowy ból, że pokrywa ból miljona. Wszystko sprowadza się do jednostki, do indywidualności, do hardego „sam jestem, mocny jestem". Romantyzm, który jak i wszędzie rozpoczął swoją krucjatę pod sztandarami indywidualności i narodowościowości, opiewał jednostkę, lub naród—jednostkę. Stąd powrót do poezji ludowej. (Kant, aż do Fichtego, a następnie Hegel, wszyscy razem teoretycy „egoizmu narodowego", którego Bismark był praktycznym kontynuatorem). Inna rzecz, że romantyzm polski, jak i niemiecki (Szyller!) wychodząc z tych założeń, co i Bismark, djametralnie — różne wysnuwał wnioski. Faktem jest jednak niezaprzeczonym, że Kantowska „krytyka czystego rozumu" jest teoretycznym uzasadnieniem tego ruchu.

Dziwią się historycy czemu taki światły człowiek jak Śniadecki zwalczał kantyzm. Śniadecki zwalczał kantyzm, jako teorję subjektywistyczną, której moralne dedukcje prowadzą do usankcjonowania zbrodni (Max Stirner!) Apoteozować Zborowskiego mógł tylko romantyzm (patrz: Norwid), jak apoteozować Stadnickiego może tylko moralny *miche-mache* Nowaczyńskiego. Ludzie pokolenia Staszica, Kołłątaja, Stroynowskiego, Popławskiego — na gruzach Rzpospolitej myśleli o zagadnieniu „naszej polskiej zgody". Stąd w pracach ich konstytucja 3-go Maja, stąd człowiekiem prawdziwym tylko człowiek, uspołeczniony. Staszic w „Uwagach" swoich nie tylko po raz pierwszy w Polsce, lecz o ile wiem i w Europie postawił twierdzenie, że *społeczność* jest jedyną moralną istnością, której członkami są obywatele". Twierdzenie to jest uzasadnieniem jak gdyby formuły poznawczej Jana Śniadeckiego „Nie można powiedzieć, gdzie się poczyna osobnik, a gdzie kończy społeczeństwo, gdyż właściwie osobnik jest tylko połączeniem w jedną świadomą całość rozmaitych społecznych treści. Wyjaśnienia więc osobnika należy szukać w społeczeństwie". A następnie dodaje: Teorja transcendentalistów zasadzających moralność na *godności* człowieka, a tę na sile rozumu czystego *à priori* są z gruntu fałszywe. I godność i siła rozumu zawisłe są od *stanu społeczeństwa*. Na ostatnie twierdzenie zgodzi się dzisiaj każdy marksista, tak więc Śniadecki w teoretyczno-poznawczej swojej filozofji jest jak gdyby ojcem filozofji środowiskowego pojmowania człowieka.

Społeczeństwo polskie od czasów rozbioru przeżyło czasokres „pracy organicznej" — epoka Kołłątajów, czasokręgi mierzenia „siły na zamiary" (Mickiewicz) z konsekwencjami w 31, 63 roku—powrót do pracy organicznej (pozytywiści), sztandary *Świętochowskiego* — reakcja przeciw pozytywizmowi — modernizm w wielokolorowej barwie. Ruch proletarjacki idzie u nas zupełnie odosobnionym łożyskiem. Procesy Bardowskiego i Kunickiego nie wpłyneły na pognębienie ideologji w twórczości artystów. Gdy wieszano w cytadeli pierwszych wyznawców socjalizmu społeczeństwo polskie upija się Sienkiewiczowską „Bez dogmatycznością". Płakano roztkliwiano się nad losami proletarjatu — w imię, rozumie się, pozytywizmu, tego pozytywizmu, który przecież w założeniach swoich sankcjonował faktycznie wszystko to, co jest, bo rzeczą pozytywizmu jest nie bawienie się w metafizyki, ale skrupulatne poznawanie rzeczywistości. A że rzeczywistość jest taka a nie inna—to cóż temu winien pozytywizm, więc roztkliwianie się z jego strony nad kwestją robotniczą i ludu można zanotować na stronę dodatniości. Zatęchłą atmosferę pozytywizmu, bez-dogmatyczności, jako złota spadająca gwiazda, jak meteor krótkotrwały—przeszyła twórczość Przybyszewskiego i Wyspiańskiego. Pierwszy na gruzach kultury zachodnio-europejskiej—tej, która życiowe rozkaźniki swoje czerpała z „kategorycznego imperatywu" Kanta i drogą ewolucji po przez Byrona, Leopardiego,

Ibsena, Nietzschego—sama się unicestwiła w sardonicznym uśmieszku Anatola Françe'a — chciał odbudować absolutną wartość w imię której człowiek mógłby żyć. Wyspiański, kontyunator wielkich romantyków, czerpie z puharu filozofji Cieszkowskich. Szczepanowskich i usiluje stworzyć Panteon da tułającej się świadomości polskiej. Historja przechodzi ponad Przybyszewskim, jako ideologiem (nie artystą, ten zawsze należeć będzie do kultury). Świadomy pracujący proletarjat wykuwa orędzie przyszłej polski, a rodzimy sentyment woła: miałeś chamie złoty róg! Zapatrzona w wizje posągowego piękna poezji Wyspiańskiego świadomość polska nie zaniedbuje zadań swoich. Walka wre na całej linji, siłą faktu zmuszając nawet maruderów do przyjęcia pewników, bez których praca dla kultury jest niemożliwa. „Narodowa demokracja“ wywiesza sztandary „walki o byt“, prof. Lutosławski pisze się na Darwinizm, a niezadługo zapewne i ks. Popiel odprawi mszę za duszę niestrudzonego pracownika Andrzeja Niemojewskiego (Modernizowanie Biblji).

Rzeczywistości opędzić się niepodobna. Wali miljonowym młotem w mur przesądu i rozwiązuje pytania ramieniem swoim. Wyspiańskiego arcypolskie, ale romantyczne „ten tylko wyzwolony, kto swoją mocą wyzwolony“, bez względu czy *reżyser* rozstawi kulisy, czy je zestawić każe — dopełnia Żeromskiego „niemasz nic bez tłumnej naszej Zgody“. Wszystko jest w *nas*, w syntezie pracy warstw socjalnych i nic poza nami. Wyzwolenie może nastąpić gdy będziecie „w jednej osobie, jako Mickiewicz i Żółkiewski“ — sprawy „ciurów obozowych“ nie poniechując.

. . . .

Gdy wczujemy się w tę odpowiedź Żeromskiego — na pytanie postawione przez Wyspiańskiego — zrozumiemy znaczenie dla dzisiaj twórczości autora „Dumy“. Z sfery jakowychś wzruszeń „estetycznych“, które nie istnieją bez zrozumienia i mają dopiero wtedy wartość, gdy się życiowość ich rozumie—przejdziemy w sferę wzruszeń ogólno-ludzkich. Rozszerzą się nam piersi i każda ręka zapragnie przyłożyć swoją drobną cząstkę do ogólnego wysiłku tworzenia Polskiej Kultury.

Żeromski należy do kategorji tych twórców, których sztuka jest prometejską łaską żywienia trzebiami swojemi — miljona.

Nikt z pośród współczesnych bardziej, jak on — nie może o sobie powiedzieć: ja i miljon — to jedno.

Nikt z pośród współczesnych jak Żeromski — nie jest poetą wysiłku i surowego znoju o Jutro — nie jest kapłanem krwawej ofiary „Snu o szpadzie“.

Kto w Żeromskim wyczuł te *Malströmy* dokonywającego w cierpieniach i zgrzycie szubienic stawania się Jutra — ten doznał największej rozkoszy estetycznej. Estetą jest bowiem tylko ten, kto w sercu swoim skupia wszystkie nici procesu życia, procesu kultury.

. . . .

Reasumując wszystko wyżej powiedziane przychodzimy do następującej konkluzji:

Pytanie postawione przez Wyspiańskiego, kim jest człowiek, Polak współczesuy i kędy ma szukać wyzwolenia, zostało rozwiązane przez Żeromskiego. Neoromantyk Wyspiański przez jednostkę, a Żeromski przez *zbiorowość* kwestję tę rozstrzygnęli. Który z nich jest bliższym prawdy, rozsądzi chwila dziejowa, wysuwająca na plan pierwszy zbiorowość, a nie hypotetyzowanie jednostki do zbiorowości.

Po rozbiorach Polski w ten sposób Staszic pojmował polskość, po 63 roku pozytywizm, a po rewolucji Żeromski. Jest w tym jakiś nieubłagany fatalizm powrotu świadomości społecznej, polskiej po każdej porażce do śpiewania dytyrambu na cześć „tłumnej zgody“ i nawoływanie ku „organicznej pracy“. W myśl tej hypotezy rozwiązanie Żeromskiego, przychodząc w porę porażki, ostrzega przed arcypolskim: Mądry polak po szkodzie. Oby ten głos nawoływania stal się Ewangielją niezapomnianą w czas tężyzny i świetlanych nadzieji, w porę czynnej walki.

Nie wszystko przecież „z purpury obdarto“.

Miejmy więc nadzieję!

Lud bowiem pracujący wykuwa ołtarz dla wyzwolenia świątyni polskiego Piękna.

MIECZYSŁAW STERLING.

„Grosz czynszowy“ Malczewskiego.

Powiadają, że Leonardo dwadzieścia trzy lata nad głową Chrystusa z „Wie-. czerzy“ pracował. W katedrze Antwerpijskiej cały przepych rubensowskiego „Wniebowzięcia“ i jego Ukrzyżowań niknie przy maleńkim obrazku, wiszącym na filarze bocznej nawy—przy lewym ołtarzu.

„Chrystus“

Czyj? Nie wiadomo.

Podpis: dit à Leonarde da Vinci“.

W wielu dziełach całokształt milczy przed siłą jakiegoś drobnego fragmentu „Grosz czynszowy“ Malczewskiego niknie przed głowami, okalającemi główną część tryptyku.

I gdym wszedł na wystawę, nie tryptyk cały ujrzałem—przesłoniła mi go jedna głowa ludzka, ta z prawego skrzydła. Miałem chwilę, że bałem się zbliżyć do tej głowy i zajrzeć w nią. Bałem się, jak ktoś, kto ma zbyt wiele pietyzmu dla człowieka myślącego, by mu brutalnie zajrzeć w oczy. Gdym po chwili zbliżył się do obrazu—powstało we mnie pytanie: jak wydobywa Malczewski bryłę głowy tak dziwnie żywą?

Nie frazes—to, że Malczewski to jakby pejzażysta duszy ludzkiej. Czem dla Chełmońskiego cichy zachód słoneczny w głębi horyzontów, tem dla Malczewskiego twarz ludzka; jak tamten własne swe przeżycia i stany wypowiada przez swe głębie horyzontów, tak Malczewski siebie opowiada przez twarz ludzką — swoją, lub inną.

Wyspiański dał nam fragment Krakowa w paru różnych oświetleniach, Monet tworzy w swojej łodzi-atelier fragment Sekwany o trzech różnych porach dnia, inny urywek natury w dziesięciu warjacjach światła. Pejzażysta odtwarza więc pewien, powiedzmy ukochany, fragment natury w tylu a tylu oświetleniach zewnętrznych, Malczewski daje twarz ludzką o tylu a tylu oświetleniach wewnętrznych.

Twarz ludzka to nie tylko kształt i barwa dla niego — to medjum przeżycia duchowego.

Jest jedna konieczna różnica między malarzem natury i malarzem twarzy ludzkiej. W naturze widzianej na dalekiej przestrzeni horyzontów linje syntetyczne kształtów rozpływają się i zmieniają w linje-granice plam barwnych. Twarz ludzką, jako taką, jako medjum przeżycia duchowego, widzi artysta nie jako barwę, lecz jako kształt. I istotnie — dla Malczewskiego twarz — to kształt sam w sobie, to bryła wyodrębniająca się z atmosfery otaczającej przez własną swoją istność. I to wyróżnia go z pośród „współczesnych", dla których twarz pozostaje tylko plamą barwną, roztapiającą się w tem, co ją otacza.

Stosunek zaś Malczewskiego do tak pojętej głowy wykazuje czem jest oko tego, nie tylko genialnego rysownika, lecz i wykwintnego kolorysty. Na małej bryle głowy widzi on tak bogatą gamę barw i taką jednolitość w ich sharmonizowaniu, podporządkowaniu ich całości — barwie twarzy, o jaką daremnie walczyło wielu wybitnych kolorystów, że wspomnę choćby sławny autoportret Larssona.

Gdy się zbliżamy do tej twarzy z prawego skrzydła, widzimy najróżnorodniejsze barwy leżące obok siebie, podczas gdy ciemnia twarzy autoportretu z lewego skrzydła wydobyta jest przez tęczowe niemal zestawienie barw. Gdy się oddalamy — staje przed nami głowa silna istotą swojego kształtu i swojej barwy, głowa, jaką mógł stworzyć chyba tylko mistrz Odrodzenia przeniesiony w epokę współczesnej kolorystyki.

Przez owo więc wyodrębnianie bryły twarzy i przez kolorystyczne traktowawanie jej z jednej strony, z drugiej zaś — przez nadawanie jej głęboko odczutego i równie głęboko zrozumianego wyrazu — wlewa Malczewski tę niepojętą moc życia w głowę ludzką.

. . . .

Główną rzekomo część tryptyku—środkową—przemilczamy. Malczewski mógł przemówić do nas, jak przemawiał Tycjan do ludzi swojej epoki.

Ale nie przemówił...

JÓZEF KROBICKI.

W sprawie teatralnej...

(„Pijani"—„Tamten"—„Sarmatyzm").

Dowcipnie powiedział Rabski, że „niema tak mocnej krytyki, którаby pluskwy nauczyła śpiewać". Ale czyż krytyka w najpospolitszej, banalnej swej formie nie jest właśnie łowieniem pluskiew przy świetle łojówki „zoila", lub lampy jego ducha, uparcie kopcącej?

Rozumny Bozia stworzył zresztą pluskwy nie po to, aby śpiewały, ale aby ludzi nauczyć porządku, co właśnie czynią krytycy teatralni, spełniając swój obowiązek codziennie o wieczornej porze...

Tak młodziutki jeszcze, a już spensjonowany „lektor" teatru Rozmaitości zakwalifikował do wystawienia swój elaborat sceniczny, bo zmylił go autorytet znakomitego aktora, z którym tworzył niedawno jakby jedno ciało nadzorcze teatru.

Ale czyż wolno było sędziom „pijaństwa“ Grubińskiego chłostać go także i za trzeźwość jego, której dowody składał p. Grubiński w szerokiej auto-reklamie— właśnie z pomocą i z łaski swych sędziów?

Czy wolno było kurjerkom warszawskim tak bezkrytyczne zamieszczać banialuki, że o pierwociny twórczości Grubińskiego walczą już ludy wszystkich części świata, tak nieoględnie sankcjonować zapalczywe wyroki młodzieniaszka o różnych krytykach, grafomanach i Strindbergach, a potem w tych samych kurjerkach nawymyślać mu od głupiutkich móżdżków i pluskiew, śpiewających zabawnie na trąbce grafomana?

Ponad potrzebę i nadmiernie sprytna a niesmaczna auto-reklama p. Grubińskiego, zbytek jego szczęścia do ludzi, którzy chętnie czytają subtelnie pikantne nowelki, były-to dwa czynniki *nieuniknionej* porażki autora „Pijanych“, bo takie już jest prawo przyczynowego stosunku wszelkich objawów życia, a więc i opinii ludzkiej. Powaga krytyki zawsze jednakże powinna ocaleć w tych łatwych zapasach z młodym, niedoświadczonym autorem...

Tymczasem piszący o dramacie Grubińskiego wpadli jakby w jakiś szał i odwet zemsty za własne grzechy względem Grubińskiego, za cały jego spryt, którego padli oni ofiarą li tylko z własnej winy. I odsądzili „cudowne dziecko“ od czci i wiary artystycznej, zamiast spokojnie powiedzieć prawdę rzeczową o istotnej wartości jego dojrzewającego talentu, który nie wjechał jeszcze na właściwe tory, więc szuka i... błądzi, jak każdy młody, jak każdy artysta.

Szanujący się krytyk nie koniecznie musi zapisać sakramentalnych szpalt kilkoro, wtedy gdy sąd ma wydawać o bardzo różnych wartościach.

O „Pijanych“ Grubińskiego napisać można najwyżej kilkanaście wierszy.

Rzeczowa krótka prawda ta — całą winę składa przedewszystkiem na p. Kotarbińskiego, czynnego już dziś kierownika literackiego sceny, za jego nazbyt uprzejmą i pohopną wyrozumiałość dla poprzedników swej władzy naczelnej w teatrze. Bo niewątpliwie nie nadawała się jeszcze do wystawienia w teatrze Rozmaitości ta pierwsza nieudolna próba p. Grubińskiego, mimo, że dwa pierwsze akty jego dramatu są już zadatkiem talentu, który właśnie dlatego rozwinąć się może, że nie jest jeszcze zamkniętą w sobie poprawnością.

Piszący te słowa jest autorem czteroaktowego romansu scenicznego „W ogniu życia“, którą-to sztukę właśnie p. Grubiński, jako lektor teatru Rozmaitości odrzuciłbył w swoim czasie z giestem wyniosłym, nie poczuwając się nawet do obowiązku umotywowania swego, tak surowego, wyroku. Tembardziej muszę być jednak sprawiedliwym i wyrozumiałym dla młodego, niedoświadczonego człowieka w tym najpiękniejszym okresie jego rozwoju, gdy żywiołowy ogień wszechżycia nazbyt go jeszcze „upaja“, aby był w stanie zrozumieć życie, lub ująć je w syntetyczne kształty dojrzałego dzieła teatralnego.

Ale do rzeczy. Jeszcze słówko i — naturalnie — w innej już materji:

Ostatnia nowość teatru Gawalewicza — to sztuka w trzech aktach Pawła i Wiktora Margueritte'ów p. t. „Tamten“.

Znowu alkowa małżeńska, czynna z zajadłą pasją nerwów rezegranych odnowa, aby doszczętnie zabiły uczucie, sponiewierane nie tyle zdradą żony, ile jej wyznaniem, jako aktem dobrowolnej spowiedzi jej czułego sumienia. Nieciekawa, bo u małżeństwa bezdzietnego, ale drażniąca i upojna, jak zapach kwiatu, psychika, wyświetlająca stosunek *uczucia* głębszego do... gry *nerwów* pobudliwych.

Wcale udatna sztuka Margueritów straciła jednak w wykonaniu właściwy swój wyraz. Rola męża, pozbawiona zupełnie znamion t. zw. roli *charakterystycznej* nie

leży w zakresie talentu p. Staszkowskiego, zaś panna Duninówna w roli żony tak jakoś brzydko i niezdrowo przejaskrawia grę twarzy, że stanowczo powinna się leczyć z tej wady.

Ostatni popis szkoły aplikacyjnej znowu zaświadczył, że kroczy ona właściwemi tory, gdyż rozpoczyna naukę *ab ovo*. Grano „Sarmatyzm“, komedję prymitywnych naiwności Fr. Zabłockiego z XVIII-ego stulecia. Przedstawienie poprzedziła prelekcja prof. Ignacego Chrzanowskiego, który mówił już jakby w todze profesora Akademji Jagiellońskiej. Podczas jego przydługiej lekcji spał sobie smacznie jeden nieborak na sali, a był to aktor młody, inteligentny i trzeźwy.

Widoczna, że teatr to teren tylko dla artysty, jak katedra uniwersytecka—dla profesora.

WINCENTY RZYMOWSKI.

Leonidas Andrejew.

(Ciąg dalszy).

Krytyka literacka dotychczas stoi wobec Andrejewa na stanowisku bezradnie zuchwałej, prostaczo-grubej empirji, usiłując stanowczością sądu pokryć brak rzetelnej podstawy do jakichkolwiek uogólnień. Poza kategorjami różnorakich funkcji nie dostrzega istoty organizmu Nie wyczuwa w nim siły i harmonji spójnej. Jest rzeczą charakterystyczną, że każdy utwór nowy Andrejewa staje się dla areopagu krytyki przysięgłej niespodzianką, wywołującą zdumienie, w którem uczucie zachwytu napróżno wyrywa się z oplotów ciężkiego zakłopotania.

Ta naiwna samorzutność zdumienia, które towarzyszy dziś narodzinom każdego pomysłu Andrejewa, najdobitniej świadczy, jak powierzchownie traktowała krytyka poprzednie jego dzieła, jak radykalnie pomyliła się w kierunkach jego linji twórczej.

Krytyk, zmuszony do każdej noweli wypracowywać zosobna teorję, z każdego dramatu wysnuwać odmienną psychologję twórczości autora, jest włóczęgą bezdomnym i nędzarzem, dla którego nie ma miejsca w ojczyźnie świętej i krwawej, zbudowanej wysiłkiem duchów samoistnych. Świat cały nazawsze pozostanie dlań pustynią i odłogiem jałowym. Błądząc po ścieżkach samotniczych, nie zrozumie ich milczenia, a idąc gościńcem tłumnym, nie słyszy jego gwaru.

Krytyk taki nic nam *wyjaśnić* nie może, nigdzie bowiem nie styka się z prądem procesów rozwojowych, w których rzeczywistość, jedynie nam dostępna, ujawnia swą treść najdonioślejszą.

Aby zaś ustalić zakres i rolę wyjaśnienia, zwrócimy się do norm, przyjętych przez nauki ścisłe. W astronomji, chemji lub biologji wyjaśnić zjawisko — znaczy to wskazać jego przyczynę sprawczą; rzecz każdą, każdy proces uważać można za wyjaśniony dostatecznie, skoro powiązany zostanie, jako objaw poszczególny, z podłożem energji, jako zasady, która go zrodziła.

Krytyka literacka pretenduje niewątpliwie do miana wiedzy umiejętnej; wyroki swe z ramienia wieczności feruje; zobaczmy tedy, jaką przedstawia rękojmię ścisłości?

Jeżeli nawet pominiemy zarzut co do nieokreśloności terenu badania, przypadającego w udziale krytyce dotychczasowej (granice zjawisk, stanowiących przedmiot badania innych nauk są również nieokreślone), jeśli uwzględnimy komplikację zadań i niewspółmierność środków poznania w stosunku do obszaru zagadnień, wynikającą z samej natury roztrząsanych zjawisk, to bezwarunkowo uderzą nas dwa niepoprawne błędy, dwa zabójcze nieporozumienia, tkwiące u samych podstaw metody, jaką posługuje się większość krytyków w swej pracy:

1) Ześrodkowanie wyłącznej uwagi na stosunku dzieła do czytelnika, miast skupienia całej potęgi światła na stosunku dzieła do twórcy, uwydatnienia tej sieci żywych i drgających nerwów, która je wiąże z duszą autora;

2) nierozróżnianie w procesie poznawczym stadjum wnioskowania od stadjum sprawdzania wniosków, wskutek czego wszelkie czynności krytyka, pozostając na jednej płaszczyźnie, krzyżując się tysiąckrotnie, sprawiają wrażenie chaosu nierozwikłanych sprzeczności.

Oba błędy pomienione zahaczają się wzajem o siebie.

Krytyk, dążąc przedewszystkiem do zadzierżgnięcia węzłów wspólnych między treścią dzieła a duszą czytelnika, węzłów intelektualnych czy wzruszeniowych, rychło porzuca bite szlaki dowodów i zamienia oręż przekonywania na pałeczkę suggiestjonera. Chodzi mu jedynie o rzucenie melodji indywidualnej na duszę czytelnika, o rozedrganie tej duszy w pewne myślowe czy uczuciowe tętno; utwór poety czy powieściopisarza służy mu za punkt wyjścia, za placówkę przygodną, skąd otwierają się perspektywy dowolne w nieskończoność. Myśl jego rozwija wówczas skrzydła, nastawia loty swe wichrom obcego natchnienia i kołysze się czas pewien nad obszarami twórczości, ślizgając się wejrzeniem wędrownego ptaka po jej wierzchołkach samotnych; potem krąży przez chwilę wśród fantazmów metafizycznego piękna i snów o celowości wszechświata, aż w końcu obiegłszy całe kolisko przesłanek, wraca nieodwołalnie do pierwotnego punktu założenia.

Zasada celowości, na całym obszarze cywilizacji zastąpiona w arsenałach poznania naukowego przez ideje skutku i przyczyny, w krytyce literackiej egzystuje po dawnemu, jako urojony zadatek wyższego porządku pojmowania, wskazanego wobec zagadnień dostojniejszych.

Atoli natura, środki, zakres i granice naszego poznania pozostają jednakowe bez względu na różnice w przedmiotach badania. Zróżnicowane w nich odmiany drobne wynikają z zastosowania normy powszechnej do wypadków szczegółowych. Na jakimkolwiek staniemy terenie zjawisk, wszędzie praca poznawania rozwijać się może jedynie poprzez światło przyczynowe. Krytyk winien odwrócić swe oko badacza od świata efektów wtórnych i dowolnych, natomiast sięgnąć w głąb tajemniczej psyche, zatoczyć krąg jej wrażeń rzeczywistych, odbudować pracę jej rozwoju, odkopać gruzy kataklizmów i wytknąć epoki przełomów, z popiołów dobyć ostatnie żary iskier utajonych.

Wysokość gór mierzy się głębią otchłani. Aby ocenić ogrom wirchu, musimy spojrzeć nań ze dna przepaści. Kto zaś poznać pragnie dzieło sztuki, kto chce zrozumieć i ogarnąć jego moc i doniosłość, niechaj patrzy na nie z głębi żywiołów twórczych, które śród szału ekstazy wyłoniły je z siebie. Tylko poprzez duszę twórcy wiedzie droga do ujęcia prawdy w sztuce. Dokonanie syntezy twórczych potęg artysty, powiązanie w spójnię jednolitą rozpierzchniętych w jego duszy żywiołów, będzie pierwszem zadaniem krytyka, kładącego fundamenty nowe pod zrąb przyszłej nauki. Wsparty o ten fundament wiedzy tłomaczyć on będzie genezę każdego utworu, jako konieczność, wynikającą z układu wewnętrznych prą-

dów i zasobów jaźni. Na przejawach konkretnych wskaże on następnie wyniki swej metody, osiągając w drodze doświadczalnej weryfikację swych idei podstawowych.

Czyż jednak podobny postulat pracy nie jest dla krytyki literackiej ideałem niedosiężonym? Ileż dróg tajemnych należy odsłonić uprzednio, ile ścieżek przerąbać w granicie, ile rozerwać chmur, aby dotrzeć do najgłuchszej ciemnicy pierwopotęg ducha, skąd rodzi się i promienieje jedyna nieśmiertelność nasza — twórcza boskość człowieka! Niewątpliwie ogrom zadań przerastać może siły aktualne; wszakże ważną już będzie rzeczą przed tym ogromem się nie cofać.

Może wzrośnie stąd poczucie i waga odpowiedzialności za trudy podjęte.

Zawiłość, niedostępność czy dalekość prawdy nie może upoważniać nas do rezygnacji ze wszelkich metod i dociekań, dla tego tylko, że są uciążliwe i nie osiągnęły jeszcze doskonałości. Powinniśmy raczej zaostrzyć subtelność naszych miar i spotęgować czułość aparatów postrzegawczych.

Wobec stanu taktyki dotychczasowej, każde zjawienie się wielkiego talentu było dla krytyki literackiej hasłem powszechnej kompromitacji i nagłego przewrotu. U nas, w królestwie, przed laty 10-ciu Wyspiański zachwiał przeraźliwie kolumny najtęższych „powag" krytyki warszawskiej, która zrazu przeciwko wskrzesicielowi Meleagra wystąpiła wrogo i zaciekle; rychło jednak, porzucając stanowiska swe, tak strasznie spiorunowane ogniem jego fenomenalnej sławy, zamieniła bezmyślność potępienia na ślepotę uwielbień, i dziś pośród chwilowo odzyskanej równowagi, przechadza się w hieratycznej pompie tylokrotnie sponiewieranego kapłaństwa (p. Walerego Gostomskiego studjum: „Wesele" arcytwór Stanisława Wyspiańskiego).

Andrejew wywołał w barbarzyńskich legjonach krytyki rosyjskiej podobną falę opozycji, jednakie niemal okrzyki zgrozy i protestu... gotowe każdej chwili przejść, za lada powiewem, w płomień dzikiego entuzjazmu.

(C. d. n.).

PRZEDRUKI LUŹNYCH ZDAŃ.

BEZ KOMENTARZY.

Kurjer Warszawski — № 70. — Wydanie wieczorne — z dnia 11-go marca 1909 r.

W feljetonie „*O grafomanach*" pisze **W. Grubiński**:

Szpalta 1. — wiersz 1-y od góry:

„Dla wielu ludzi umiejętność pisania, wyraźniej: sztuka stawiania liter na papierze przy pomocy pióra i atramentu, stała się źródłem wątpliwej wartości upojeń"

Szpalta 1. — wiersz 7-my od góry:

„tymi nieszczęśliwcami są grafomani".

Szpalta I. — wiersz 15-ty od dołu:

„grafoman to istota, któraby wciąż pisała. O czem?“

Szpalta I. — wiersz 3-ci od dołu:

„Autorowi naturalnie chodzi o to, żeby pisać pięknie i głęboko, ale w *delirium* pisania (a następnie odczytywania napisanego) ma jasne poczucie swojej genjalności. i wszystko, co zaczernieje mu pod stalką, uważa za wspaniałe i nieraz aż przetrze czoło ze zdumienia nad kolosalnością własnych myśli, nieraz aż odszarpnie się od biurka, zaimponowawszy niespodzianie samemu sobie. Potem mocniej naciska obsadkę i z bryzgami atramentu sunie po papierze, trzeszcząc i drapiąc siarczyście — aż do fizycznego wyczerpania.“

Szpalta II. — wiersz 9-ty od dołu:

„Można zrozumieć picie dla picia, granie dla grania, całowanie dla całowania, ale.. pisanie dla pisania!

Szpalta III. — wiersz 11-ty od góry:

„Grafoman *pur sang* posiada niemal wszystkie cechy prawdziwego twórcy. Miewa, jak on, natchnienia.“
„obchodzą go wyłącznie brednie, które wypisuje“
„uważa się za wielkiego męża“

Szpalta III. — wiersz 8-my od dołu:

„Jest dumny.“

Szpalta III. — wiersz 6-ty od dołu:

„Drugi gatunek grafomana“

Szpalta III. — wiersz 4-ty od dołu:

„Kiedy pisze myśli lubieżnie:“

Szpalta III. — wiersz 1-y od dołu:

„Będą mnie pokazywali palcem, wszyscy będą wiedzieli kto ja jestem“

Szpalta IV. — wiersz 3-ci od góry:

„udaje skromnego znakomitego autora.“

Szpalta IV. — wiersz 22-gi od dołu:

„w życiu prywatnem zdradza rozsądek — obok, co prawda, mocno zaniedbanego wykształcenia“

Szpalta IV. — wiesz 15-ty od dołu:

„powinienby przecież rozumieć,“
„że wypisuje komunały lub brednie. On jednak tego nie rozumie.“

Szpalta V. — wiersz 7-my od góry:

„są między nimi nawet ludzie — utalentowani: Autor „Homo sapiens“ nazwał raz w rozmowie ze mną jednego z najznakomitszych współczesnych poetów polskich — genjalnym grafomanem.“
„Ale“
„jak nie był grafomanem Wyspiański, tak samo nie był nim Balzac, Dumas, d'Aureville, Lope de Vega, Kraszewski — bo ich liczne dziela uświęca talent.“

Szpalta VII. — wiesz 1-y od góry:

„Wymieniony grafoman natychmiast się uważa za czlonka (wprawdzie nieuznanego) rodziny literackiej“

Szpalta VII. — wiersz 6-ty od dołu:

„nie weźmie powyższych uwag do siebie“

Szpalta VII. — wiersz 19-ty od dołu:

„i z czarującym uśmiechem prawdziwego dżentelmena wypowiada tak niespodziewane brednie“

„z tak dziewiczą lekkością buduje ze słów nawzajem się pożerających, zdania“

Szpalta VII. — wiersz 13-ty od dołu:

„że rozlechtany czytelnik poczyna się śmiać, jak siedem żon sinobrodego.“

WZMIANKI KRONIKARSKIE.

× W broszurce „Jakim powinien być grób i pogrzeb Słowackiego“ pisze Maciej Szukiewicz:

„Katedra św. Jana *) byłaby niewątpliwie bardzo dobrem schronieniem dla zwłok Słowackiego, choćby ze względu na scenę z „Kordjana“; nadto wyraził podobno Słowacki za życia takie życzenie. Użycie krypt świętojańskich na grób poety miałoby niesłychanie doniosłe znaczenie dla dzisiejszej Warszawy. Kolumna Zygmunta bowiem nie stała się przez kilka wieków, a więc i dziś nie może być dla syreniego grodu tym filarem, na którym oparłby się chram narodowej tradycji. Na Starem Mieście i w Łazienkach mignie wprawdzie czasem cień „króla Stasia“, ale czyż młode, nie estetyzujące jałowe serca, mogą przylgnąć do tej postaci?.....

W braku zatem tradycji niechby choć to jedno dane było zagrożonej w swej polskości Warszawie, aby od nikczemnego gwaru kabaretów i renesansów mogła uciec pod arkady swiątyni, mogła przyjść do sarkofagu poety, przytulić do niego rozpaloną skroń, pożalić się, uwielbić, ukochać, zapłonąć.“

Zaś o projektach tatrzańskich Sienkiewicza i Witkiewicza tak pisze na innem miejscu Szukiewicz:

„Nie szukajmy miejsca dla Słowackiego w turniach, okalających jezioro, rzućmy okiem na sam Czarny Staw. Oto niedaleko jego upływu, oblana zewsząd wodą, o powierzchni około 100 m., porośnięta, zasianą wiatrem, kosodrzewiną, wznosi się samotna granitowa wysepka. W okół niej tęcze kryształowej wody, metaliczne połyski pawich piór i stłumione falą rumieńce różowego na dnie granitu, tuż przy wodzie wianek ze złotych kozłowców i zwieszające się, a cudne w linjach ramiona kosodrzewu. Otóż ten granitowy, wodą zewsząd oblany monolit jest gotowym sarkofagiem Słowackiego.

Racje, które za tem miejscem i za takim sarkofagiem przemawiają, wysnuć można z dzieł i psychologji poety. Z naszej wielkiej trójcy Słowacki odczuł najpiękniej góry (w Szwajcarji); on też jedyny z tej trójcy stworzył poemat, rozgrywający się na tle Tatr (Eolion). Był on w całem swem życiu samotny. Dajmy mu tę dumną, orlą samotność i po śmierci. (W tem też leży jeden powód więcej, aby go nie chować na Wawelu). Ta *splendid isolation*, ta królewskość samotnika, ta melancholja samotności wisiała nad nim przez całe życie. On jej chciał, on jej szukał, on ją kochał, niechże i prochy jego mają tę samotność po wieki“.

„Sarkofag, obeliski, piramida, posąg—choćby go Michał Anioł rzeźbił, a przecież Buonarottich nie mamy — będzie może pierwszorzędnem dziełem sztuki w formie i pomyśle, lecz na tle gór wydać się musi dziecinnym filigranem, czemś śmiesznie małem i w ogóle śmiesznem przy tych gigantycznych posągach, które wyrzeźbiła piorunowym rylcem ręka Stwórcy. Takim zaś z dłoni Stwórcy wyszłym sarkofagiem poety byłaby cała granitowa wyspa“.

A oto jaki powinien być pogrzeb Słowackiego:

„Z szumną, orlą modlitwą mija orszak Kępę królowej i halę Gąsienicową i staje wreszcie u brzegu jeziora. Przez rzucony pomost niosą trumnę i spuszczają ją w skałę. Kasprowicz pożegnał święte prochy płomiennem, natchnionem słowem. Wreszcie i on schodzi z ostrowu i wraca na brzeg. A wtem w zapadającym zwolna zmierzchu błyska jedna, druga, tysiączna pochodnia. Jedna, druga,

*) W Warszawie (Przyp. Red.).

tysiączna żagiew zbliża się do umajonego kwieciem pomostu. Po chwili cały pomost w ogniach czerwonych. Z trzaskiem, z sykiem, wśród żywicznych dymów i woni spopielających się kwiatów ostatnia ziemska ścieżka Króla-Ducha spłonęła. I oto już tylko błękit nieba i cisza wód, poszum halnego wichru, gromów surmy i swoboda górskich przestworzy jedynymi odtąd towarzyszami świętych prochów wieszcza“.

× Poeta Jan Kasprowicz otrzymał dawno zapowiadaną nominację na profesora nadzwyczajnego historji literatury porównawczej na uniwersytecie lwowskim.

× Prof. Ignacy Chrzanowski, któremu Wszechnica Jagiellońska ofiarowała katedrę literatury polskiej po ustępującym hr. Stanisławie Tarnowskim, ma zamiar objąć te stanowisko dopiero na wiosnę roku przyszłego.

× Na zaproszenie Tołstoja wyjechał w tych dniach do Jasnej Polany współpracownik pisma naszego p. Eustachy Czekalski. Sądzimy, że obecność tak uzdolnionego, choć tak młodego jeszcze, historyka kultury naszej, kojąco wpłynąć powinna na znane uprzedzenia Tołstoja do Polaków i ich umysłowości.

PRENUMERATA w Warszawie łącznie z opłatą za odnoszenie do domu i na prowincji łącznie z opłatą za przesyłkę pocztową: rocznie 4 rb., kwartalnie 1 rb. Zagranicą dopłaca się za koszty przesyłki pocztowej.

OGŁOSZENIA płatne w 12 ratach miesięcznych, w cenie począwszy od 1 rb. miesięcznie za trzykrotne w ciągu roku ogłoszenie na 1/6 stronicy pisma. Za sześciokrotne w ciągu roku ogłoszenie na 1/6 stronicy pisma opłaca się po 2 rb. miesięcznie, za dziewięciokrotne—3 rb. miesięcznie it.d. Stałe ogłoszenia roczne wielkości 1/6 stronicy pisma począwszy od 8 rb. miesięcznie. Cena ogłoszeń na pierwszej stronie o 50 proc., zaś na ostatniej o 25 procent droższa.

Prenumeratę przyjmują wszystkie warszawskie i prowincjonalne księgarnie i agencje pism, zaś ogłoszenia — tylko administracja pisma z wyłączeniem pośrednictwa biur ogłoszeniowych i agentów.

Cena pojedyńczego numeru 20 kop.

ADRES REDAKCJI i ADMINISTRACJI: WARSZAWA, HORTENSJA 3.

Redaktor odpowiedzialny: Piotr Ambroziewicz. Wydawca: Józef Krobicki.

Druk Piotra Ambroziewicza, Warszawa, Warecka 5.